Du Cubisme et des moyens de le comprendre

ALBERT GLEIZES

DU CUBISME

et des moyens de le comprendre

Éditions « La Cible »
13, Rue Bonaparte, Paris

DU MÊME AUTEUR :

DU CUBISME, en collaboration avec JEAN METZINGER

(Paris 1912)

SOUS PRESSE :

" LES ARTS PLASTIQUES "

I. — DES ORIGINES A L'IMPRESSIONNISME.

II. — DANS L'ANALYSE MODERNE,

III. — DE L'ANARCHIE A LA DISCIPLINE COLLECTIVE.

AVANT-PROPOS

Cette étude n'a pas pour but de consacrer tels individus plutôt que tels autres. Si je cite quelques noms, ce sont ceux des hommes qui étaient à l'origine du mouvement de rénovation picturale. Tous ceux qui s'intéressent aux questions d'art les connaissent. Je ne révèle rien. Parmi ces noms il y en a qui ne représentent plus rien aujourd'hui, par contre, il y en a une foule d'autres qui justifient l'effort primordial et que je ne donnerai pas. Voici la raison :

Le cubisme a été la période de confusion pendant laquelle la vérité essayait de se faire jour. Une bataille obscure se livrait entre les éléments traditionnels et le classicisme. La tradition aujourd'hui s'est libérée à peu près complètement. Les peintres de la première heure, aidés par ceux qui vinrent ensuite, ont retrouvé une grande partie des lois de la peinture. La peinture partant sur des lois, c'est la peinture redevenant impersonnelle. Ce sont les vertus de l'individualisme se pliant à une vertu supérieure, plus qu'humaine, universelle. L'individu dépasse ses propres limites, et atteint des sommets jusqu'ici inaccessibles. Les noms particuliers n'existent pas devant l'ampleur de l'œuvre à accomplir.

Je ne prétends nullement, au cours de cette étude, engager qui que ce soit. Je ne suis le porte-parole de personne. J'essaye, en me plaçant au-dessus des conceptions particulières, de dégager des vérités essentielles et de les exprimer le plus simplement du monde. Je ne m'adresse ni aux artistes, ni aux critiques d'art, mais aux hommes de bonne volonté, qui ont besoin de quelques éclaircissements et qui ont droit aux œuvres d'art comme à tout ce qui fait partie de la richesse collective. Il y a des notions si simples à réveiller en eux, qu'il m'a paru nécessaire de les leur rapporter en leur disant : « Ceci est à vous comme à tous les hommes, parce que ceci est humain. »

Cézanne a été une flèche indicatrice dans la régénérescence de la peinture. Une fois qu'on a vu la flèche et qu'on est parti dans la direction qu'elle indique, on ne revient plus l'interroger, on va de l'avant si l'on n'est pas fatigué, on se couche sur les bas-côtés si on l'est.

Cézanne voulait faire de l'impressionnisme un art de musée, quelque chose de classique.

La peinture, aujourd'hui, à travers lui découvre, non pas le classicisme, mais la tradition.

L'époque de Cézanne ne lui permettait pas de voir au-delà du classicisme. L'époque actuelle est favorable à de plus grandes compréhensions. Mêmes régénérescences sur le plan matériel que sur le plan spirituel. Les symptômes du temps présent permettent des rapprochements historiques précis.

Nous vivons un temps analogue à la période mérovingienne et carolingienne. Nous approchons d'une situation identique à celle du IXe siècle en France.

Alors un agglomérat synthétique humain — esprit français — s'organise et active la rupture avec le classicisme gréco-romain. Son développement architectural s'appuie sur des influences byzantines qui persistent. Aujourd'hui influences marquées du slavisme dans la nouvelle formation synthétique, plus complète, plus largement humaine que celle du IXe siècle.

D'où, impossibilité de comprendre la nouvelle directive artistique, avec les raisonnements employés pour les écoles fermées du dernier siècle.

Ce qui fut appelé cubisme, n'est une école qu'autant qu'on le considère, à priori, comme un système en dehors de la peinture, ce qui permet de se soustraire à tout effort sérieux pour l'étudier loyalement. Si on a assez de sang-froid pour constater et reconnaître les transformations matérielles et spirituelles qu'il a déjà subies, transformations non superficielles mais fondamentales, on tirera d'autres conclusions.

Alors que l'impressionnisme, durant sa carrière, ne fut qu'un procédé sans lendemain, né de par la sensibilité de quelques peintres, suivant leur épanouissement et aussi, hélas ! leur décrépitude, le

cubisme, obéissant, en quelque sorte, à la fatalité, s'est, jusqu'ici, suffisamment modifié pour qu'on en surprenne l'énorme prophétie.

Deux courants, issus de deux sources différentes, sont au départ. Il suffit d'un peu de bonne foi et de bons yeux pour les apercevoir..

L'un formé par les élans de Braque et Picasso ;

L'autre par ceux de Metzinger, Léger, Le Fauconnier, Delaunay et moi-même.

Suivant leur évolution, ils s'enrichirent d'autres noms, Gris, Marcoussis, Jacques Villon, Marcel Duchamp, Picabia, Survage, Férat, Herbin.

Ces apports nouveaux contribuèrent, pour beaucoup, à la rencontre fatale de ces deux courants, qui allaient former le fleuve unique, qu'on connaît sous le nom de cubisme.

Il faut dire aussi qu'une série de peintres coopérèrent à ce travail géologique. Moins décidés que ceux que je viens de citer, ils annoncèrent néanmoins la nouvelle terre promise, ce sont André Derain, André Lhote, La Fresnaye, Luc-Albert Moreau, Dunoyer de Segonzac. Dans l'historique de la régénérescence picturale il faut tenir compte de tout, même de ce qui, en apparence, paraît en être très lointain. Une telle œuvre de reconstruction ne se fait pas de par la volonté d'un homme isolé. Seules, des raisons extérieures, étrangères au phénomène lui-même, peuvent avoir intérêt à propager le mensonge. Parmi ces raisons, il y en a une dominante, celle qui régit la loi de spéculation commerciale sur les œuvres d'art.

Au début de cet essor, malgré les efforts des peintres eux-mêmes pour essayer d'expliquer leurs recherches en les étayant de preuves rationnelles, il faut bien le dire aujourd'hui, il n'y avait aucune règle définie,

aucun système sérieux. Tout au plus, une aspiration à plus de construction, un vague pressentiment vers des organisations différentes de celles admises officiellement, une grande fatigue des pochades brillantes.

C'est pourquoi, lorsqu'on regarde ces dix années derrière soi, avec franchise, sans vouloir n'y cueillir que ce qui peut soutenir une thèse dont on fait par avance la conclusion, on est bien forcé de rendre à chacun ce qui lui est dû.

Sans doute, l'écart est plus apparent maintenant entre certains éléments partis au même moment, mais il n'en reste pas moins une sorte de décision commune qui a imprimé le mouvement d'ensemble. Ceci dit pour ce qui s'est passé en France. Mais le mouvement cubiste n'est pas appelé à se limiter à cette division administrative. Il l'a déjà montré.

Des prodromes, analogues à ceux qui se produisaient en France, apparaissaient en Italie avec les Futuristes et en Russie. Une révélation contagieuse soulevait les peintres d'Allemagne, d'Autriche, de Hongrie, d'Espagne, de toute l'Europe en un mot. Ceux d'Amérique vinrent ensuite et, au Japon, un violent coup de barre fut donné dans cette direction.

Habitués à subir facilement les spasmodiques aspects extérieurs des œuvres nouvelles, le public ne pouvait concevoir le véritable sens de ces bouleversements intérieurs. Aussi les mieux intentionnés se plaignirent-ils rapidement de ne pas rencontrer la réalisation.

La réalisation, c'est-à-dire le sommet, après lequel on commence à descendre l'autre pente.

C'était ce qui s'était produit chez les impressionnistes, c'était ce qui se produisit encore plus vite

chez des peintres qui apparaissaient tout à coup et disparaissaient comme des météores.

La période de ces dix années voit les peintres cubistes se renouvellant constamment, dévorés d'inquiétude, toujours en quête de disciplines. Ce n'est plus une sensibilité qui s'accommode de peu, c'est l'âme humaine qui veut se manifester et qui a besoin d'un organisme solide pour y être à l'aise, exactement comme le corps est suffisamment robuste pour que l'esprit l'habite et témoigne de sa présence.

Les peintres ont de plus en plus le pressentiment des constructions. Il y a des lois éternelles qui commandent l'œuvre d'art, comme il y a des lois éternelles qui ordonnent le corps humain.

Mais où sont ces lois ? qui les a conservées ?

L'Ecole des Beaux-Arts ? Il faut un grand effort pour admettre que son principe est la persistance d'une vérité de jadis, des époques où, dans les ateliers, se transmettaient, de maîtres en apprentis, les secrets de l'art de faire une peinture. L'enseignement de l'Ecole n'existe plus, où, s'il existe, il vaut les vagissements d'un vieillard tombé en enfance.

L'anarchie, mauvaise conseillère des groupes indépendants ? Ceux-ci, partant de ce principe qu'une œuvre d'art est uniquement l'expression d'un individu, ont adopté la discipline du bon plaisir. Efforcez-vous à trouver un médium original afin qu'on puisse tout de suite mettre votre nom au bas du tableau et, votre sensibilité aidant, vous aurez résolu le problème.

Les Musées ? Mais comment trouver le fil conducteur dans leurs méandres ? Comment se débarrasser des affirmations reçues au cours de la formation scolaire ? Avoir entendu, depuis l'enfance, proclamer certaines admirations, n'y a-t-il pas lieu de se méfier

de cette sorte de suggestion ? Les peintres ont, pour la plupart, subi cette contrainte universitaire. Telle compréhension d'un peintre du passé s'accompagne d'une présentation de son époque, imposée comme un dogme, les moyens de contrôle échappent.

Donc, ni l'Ecole frappée de sénilité, ni les groupes indépendants, ivres de liberté, ne possèdent la plus obscure idée de ces lois ; les musées apparaissent comme des nécropoles, où les œuvres achèvent de se décomposer, sans qu'à l'interrogation elles puissent révéler le secret des lois qui les provoquèrent et les organisèrent.

Les peintres, obéissant beaucoup plus à une irrésistible attraction psychique qu'à une lucide perception recommencèrent en partant de certains points d'appui choisis arbitrairement, le lent travail de prospection, qui devait aboutir à retrouver ces lois primordiales et éternelles. C'est ainsi que le courant Braque, Picasso, tout en en renversant la présentation, se maintint dans la notion descriptive de la peinture. Il brisa les valeurs syntaxiques de la représentation des objets. Il réduisit les éléments accidentels à certaines simplifications essentielles. Il renonça à la couleur pour se cantonner dans la grisaille, et organisa l'éclairage du tableau selon la notion admise des ombres et des lumières, tout en écoutant plus son propre goût qu'en se pliant au principe scolaire du foyer lumineux immobile, immobilisant tout suivant sa position.

L'apparence du tableau ainci conçue dénonçait une inquiétude fondamentale, mais sa vie intérieure n'était pas changée et l'agitation n'était encore qù'en surface.

L'autre courant, apparu un peu après celui-ci,

commença aussitôt à proclamer catégoriquement qu'il revenait à David et à Ingres. Affirmation qui prend toute sa valeur à l'heure présente, que nous pouvons, sans grand effort, comprendre le phénomène. En effet, si l'on considère qu'il y a dix ans, rien ne bougeait, sur le plan matériel et sur le plan spirituel, suffisamment pour en déduire des signes avant-coureurs d'un bouleversement radical de l'ordre des choses, il est toutefois typique de voir, sur le plan spirituel, donner, pour la troisième fois en quatre siècles, le même coup de barre vers la source classique. Une première fois avec la Renaissance, une seconde fois après la Révolution, David et Ingres se réclamant de Raphaël, la troisième fois, en 1910, les peintres revenant à David et à Ingres.

Mais, comment ceux-ci y revinrent-ils ? C'est leur compréhension de la source classique qui est édifiante. Alors que David reconnaissait le visage de Raphaël, les peintres de 1910 s'efforcaient à en déterminer la structure interne, la leçon cézannienne portait ses fruits. Cette différence montre qu'il y avait un abîme qui s'ouvrait et que leur affirmation n'avait pas la même sécurité que le retour pur et simple du comment cement du XIXe siècle... David et Ingres avaien- abdiqués pour la Renaissance, les peintres, aujourd'hui, vérifiaient et déduisaient.

Leurs tableaux, assurément, n'avaient pas le même aspect, par rapport à David et à Ingres, que ceux de ces derniers par rapport à Raphaël. Le public ne s'y trompa pas et s'indigna du rapprochement. Cependant, au lieu de rester dans la notion descriptive, uniquement présentée en dehors de toute armature, les peintres entreprenaient de front l'œuvre de reconstruction. Ils l'abordèrent comme un bloc, ils

tentèrent du premier coup un essai de synthèse. Ils cherchèrent le lien étroit qui unit les formes entre elles. Ils les montrèrent réduites à des figures simples et mathématiques. Ils *cubèrent*. Ils insistèrent sur l'écriture des volumes. Ainsi ils étaient strictement cubistes. Bien vite cette violente exagération ne les satisfit plus et graduellement elle perdit de son intensité. Les volumes se nuancèrent et redescendirent vers la surface de la toile. Le monument à base sculpturale s'affaissait sur lui-même.

Du départ initial, il ne resta que la tendance à découvrir les affinités des formes entre elles. La pénétration des plans et des volumes occupa l'esprit des peintres. La présentation cinématique des objets les retint quelque temps. L'étude des dimensions les angoissa. Ils se perdirent en digressions sur elles. Sentant intuitivement que tout le mystère était là, ils l'embrouillèrent. Ils parlèrent de quatrième dimension. Quelque chose les gênait qu'ils ne concevaient point. La seconde phase de ce mouvement se déroule dans cet imbroglio. Le public n'y vit qu'une passion intellectualiste désordonnée et reprocha à ces peintres de manquer de sensibilité. Ah ! il était bien question de sensibilité, quand le problème apparaissait dans toute son ampleur pour ceux qui avaient osé l'aborder. Quand le problème ne pouvait plus être résolu avec les certitudes bienheureuses d'hier, dont chaque jour montrait avec de plus en plus d'évidence la fragilité.

Dès le début, chez les peintres de ce courant, on trouve, comme chez ceux de l'autre, le même renoncement aux joies de la couleur. Tout le travail de recherche se passe dans l'ombre et la grisaille. Egalement chez eux, il se produit la même contradic-

tion au principe du foyer lumineux immobilisant les ombres et les lumières. L'éclairage du tableau est dépendant de leur goût ou de l'affirmation qu'ils veulent donner d'une forme plutôt que d'une autre.

Plus on suit l'évolution de ce mouvement régénérateur, plus on constate une concentration des compositions vers le centre de la toile. La dispersion de l'organisation plastique d'abord est patente. Les peintres ont beaucoup plus souci des influences multiples des formes entre elles que de la composition. Le travail de composition se fait plus par clichés que par raisonnements. Degré par degré l'action se ramasse ; à l'organisation selon la répartition élémentaire du damier succède une organisation gravitant autour d'un axe, une sorte d'embryon d'organisme apparaît. Un nucleus semble provoquer un développement d'organes. Mais le corps n'est pas encore vivant au sens réel du mot. Il se forme dans le mystère d'une matrice et s'enveloppe de nuit.

L'élaboration de l'œuvre est alors, il faut nettement le dire, presque inconsciente, malgré les explications que tentent les peintres, lorsqu'on leur en demande. Et c'est ce qui est émouvant. Sans doute ont-ils quelques pressentiments exacts, mais j'insiste, ils obéissent beaucoup plus à une poussée indépendante de leur conscience que de cette conscience elle-même. Et ils sont encore trop sous l'emprise de leur culture pour retrouver instantanément des vérités très simples.

La preuve ? Le désaccord qui existe entre eux, l'impossibilité où ils sont de s'entendre sur des points capitaux, la persistance des lieux communs qui sont au fond de leur hérédité, la défense farouche de leur

individualité qui s'effraye de se sentir sombrer dans un lieu où tout s'unifie.

Et je ne suis pas bien sûr qu'aujourd'hui encore, ils se rendent compte de ce qu'ils ont ramené. Ils ont déclenché des forces dont ils ne soupçonnaient pas la puissance, et dont ils ne soupçonnent peut-être pas assez la signification.

Cependant que, malgré l'ascension commune, malgré tout ce qui les relie, ces peintres sont restés des individualistes intransigeants, un cyclône se produit sur le plan matériel humain : la guerre.

Des années s'écoulent, de repliement sur soi-même. Les artistes, malgré eux, redeviennent des hommes. Pris dans la tourmente, des notions d'ordre général les pénètrent. Une conscience de l'ensemble où ils vivent les éveille et l'évolution de leur art s'en ressent. Les deux courants se sont rencontrés. Ils influent l'un sur l'autre et tendent à une forme unique. Les individualités sombrent de plus en plus dans quelque chose de supérieur et de fatal. La loi picturale se dégage d'elle-même et apparaît inéluctable.

Sans doute la rupture est difficile à accomplir totalement, ce qui fait précisément le libre arbitre de l'individu est ce qui l'empêche encore de se soumettre à la loi. Il parlemente avec elle et cherche des raisons pour éviter sa rude révélation. Il commence à pouvoir s'y retrouver dans les musées. Il saisit le mécanisme des œuvres classiques mais il croit encore trop en elle pour se libérer totalement

Tous les tableaux des peintres, partis il y a dix ans à la conquête des secrets perdus, portent la conscience de ces secrets. Tous en ont la caractéristique et la déterminante, mais ils sont encore entachés d'illu-

sions mortes. Ils ne sont pas suffisamment libérés du *classicisme* et n'ont pas franchi la dernière barrière qui les sépare de la vérité.

Lorsque le dernier effort aura été fait, ce ne sera plus le classicisme qu'ils retrouveront, mais la tradition simplement, celle qui permettait une collaboration étroite et hiérarchisée dans l'édification de l'œuvre d'art impersonnelle, selon des lois bien définies et très simples néanmoins.

C'est ainsi que nous pouvons déjà dire à présent : Fini le temps des théorèmes, voici que revient celui des axiomes.

1

Identité

La peinture c'est l'art d'animer une surface plane.

La surface plane est un monde à deux dimensions. Elle est *vraie* par ces deux dimensions.

Prétendre l'investir d'une troisième dimension, c'est vouloir la dénaturer dans son essence même : le résultat obtenu ne devient que l'imitation trompe-l'œil de notre réalité matérielle à trois dimensions, par la supercherie des perspectives linéaires et celle des conventions d'éclairage.

Le peintre doit peindre dans les deux dimensions.

Au sculpteur les trois dimensions. Pour lui elles sont tangibles.

La vérité du sculpteur n'est plus qu'illusion de la réalité, chez le peintre qui s'efforce de s'exprimer avec plus de mesures qu'il n'en dispose.

La peinture a deux mesures, la sculpture en a trois.

La vie de la surface dépend de cette évidence.

En dehors d'elle il n'y a qu'apparence et truquage.

Le peintre qui a cette conscience est *vrai* s'il parait s'éloigner de la réalité.

II

Lumière

Une surface plane n'est visible que lorsque la lumière la révèle à notre œil.

L'organisation de la peinture est transfigurée par la lumière.

Le peintre ne doit pas ignorer l'influence de la lumière sur la surface peinte.

Une peinture qui transgresse d'abord à la loi fondamentale de ses dimensions, tend à amplifier l'illusion de la troisième dimension par un éclairage

illusoire concurrençant la vraie lumière. Inconsciemment cette peinture recherchera l'équivoque d'une lumière tamisée.

Un mur est dans l'ombre. Un rayon de soleil tombe sur lui et le voilà qui s'anime. La lumière naturelle ne détruit pas son identité. Qu'un rayon de soleil tombe sur le tableau où l'erreur de la troisième dimension est entretenue, et voilà le tableau qui s'effondre, ce rayon ne connaissant pas la convention du trompe-l'œil.

Qu'un rayon de soleil tombe sur le tableau à deux dimensions, et voilà le tableau qui s'enrichit logiquement de cette lumière. D'une part, la lumière détruit le mensonge, d'autre part, elle exalte la vérité. Là elle devient un élément de perturbation, imprévu, ici elle est disciplinée parce que prévue.

III

Position de l'œuvre peinte

L'œuvre d'art est une manifestation spirituelle concrète.

La vérité d'une œuvre d'art se témoigne au spectateur exactement en sens contraire de la perception qu'il a du monde extérieur réel.

Dans la réalité du monde extérieur, c'est d'abord l'aspect physique des corps qui frappe exclusivement ses sens. L'esprit est caché, mystérieux et il faut un effort pour le révéler.

Dans la vérité d'une œuvre d'art, c'est d'abord l'esprit qui frappe exclusivement. L'aspect physique est caché, mystérieux et il faut un effort pour le révéler.

La peinture n'est donc pas une imitation d'objets.

La réalité du monde extérieur lui sert de départ, mais elle la dépouille de cette réalité pour toucher l'esprit.

Partant du temporaire elle tend vers l'éternel.

IV

Vérité de la peinture

Si la peinture devait être imitation, la plus belle peinture serait celle que nous montrerait un miroir répétant tel ou tel spectacle naturel.

Si la peinture devait être interprétation, la plus belle peinture serait celle que nous montrerait un miroir concave ou convexe organisé selon certaines volontés déformantes.

N'est-il pas contraire à la raison qu'un tableau, appelé à être placé à côté d'objets à trois dimen-

sions, veuille continuer, dans l'illusion d'optique, ces trois dimensions — au lieu de demeurer lui-même.

En vérité, le rôle du peintre est de faire vivre dans deux dimensions, celles de son intermédiaire, la réalité qui en a trois — et non de rappeler, en interprétant plus ou moins, ces trois dimensions sur une surface plane.

V

Réalisme

Croire éviter le réalisme des formes complexes, en tombant dans le réalisme des formes élémentaires, c'est là une erreur qui tend à se répandre. Le problème n'est pas résolu du fait d'avoir renoncé à peindre le corps humain pour ne plus peindre que des cylindres ou des carrés.

Si l'artiste, dont la spécialité est de peindre des natures mortes académiquement, renonçait tout à coup à ses sujets favoris et se passionnait pour des sujets

composés de briques, de cylindres et de planchettes, il les peindrait avec la perspective optique et l'éclairage conventionnel.

Beaucoup de tableaux cubistes ne sont que le produit de cette substitution. Il n'y a seulement là que renoncement à certains sujets. Le point de vue réaliste est toujours évident. Rien n'a bougé en dehors de l'apparence extérieure.

La vérité est au-delà de tout réalisme. C'est par la structure interne qu'on parvient à la toucher.

VI

Modernisme

Dire, une machine est plus moderne qu'une pomme. c'est n'entrevoir de l'époque actuelle que ses particularités temporaires, et prolonger le règne de l'équivoque réaliste.

Il y a les prophètes qui prévoient le Passé, il y a également ceux qui prévoient le Présent.

L'œuvre d'art est une réalité de l'esprit, mais elle ne saurait être confondue avec l'idée que s'en font ceux qui croient qu'elle ne doit qu'être spirituelle. au sens boulevardier du mot.

Le sujet-départ n'a pas d'importance en soi, pourvu qu'il atteigne le lieu de dénouement commun à tous les sujets comme n'importe quel aliment assimilé par l'estomac devient le sang.

Faire vivre une peinture par des éléments modernes et ne pas les organiser suivant la règle de création, c'est rester dans l'impressionnisme et la description.

Lorsqu'une peinture a atteint son but, elle n'est plus moderne, elle est fatale. La fatalité n'est pas moderne, mais éternelle.

VII

Dynamisme

Parler de dynamisme quand il s'agit d'une œuvre peinte, c'est donner aux mots un sens qu'ils n'ont pas, et entacher une vérité de notions en contradiction avec elle.

D'autre part, c'est avouer n'avoir pas renonçé à l'illusion d'optique et escompter à longue échéance une adaptation identique à l'adaptation perspective.

Un tableau est une manifestation silencieuse et immobile. Le mouvement qu'il provoque ne peut

exister que dans l'esprit du spectateur mais sur la surface plane nous n'aurons jamais le moindre changement.

Les influences des formes entre elles déterminent un mouvement dans l'esprit du peintre, mais ce mouvement n'a rien de commun avec la mobilité des corps doués de déplacement.

Une fleur est immobile, des forces extérieures peuvent l'agiter elle n'en reste pas moins statique. Le mouvement qu'elle déclenche dans l'esprit d'un spectateur est relation de sa puissance de persuasion, mais n'est pas de sa réalité. Ce mouvement lui est étranger et varie selon la qualité de chaque spectateur.

Ainsi du tableau.

VIII

Structure

La structure interne du tableau est de même nature que toutes les formations naturelles, minérales, végétales et organiques.

L'œuvre d'art n'est pas régie par la fantaisie et la divagation. Elle est strictement tenue à l'obéissance envers certaines constantes et elle ne peut le faire que dans l'ordre et la méthode.

Elle a un squelette qui est étayé par les grandes directives des lignes essentielles, des organes qui sont

les divisions de la surface et qui sont dépendants les uns des autres, une chair qui est la couleur, une pulpe qui est la matière.

Le corps de la composition qui se développe autour d'un noyau générateur est fermé comme un corps, comme une fleur, comme une cristallisation,

Comme eux, elle peut être regardée en tous sens sans que se détruise l'Harmonie, cependant elle a un sommet et une base comme eux.

IX

Equilibre

La loi de laquelle découlent les autres principes dans la construction d'un tableau, est la loi d'équilibre. L'illustration la plus élémentaire de cette loi est la symétrie, mais la symétrie n'est que la première expression de l'équilibre. Comme il y a trois sortes d'équilibres reconnus scientifiquement dans l'ordre naturel, l'équilibre du tableau peut se réaliser sur leur vérité.

Mais comme dans les plateaux de la balance on

peut équilibrer un kilo de plomb et un kilo de plume, on peut également rétablir l'équilibre de deux formes inégales par les valeurs colorées dont on les habille.

On peut aussi, comme dans l'ordre naturel, équilibrer une forme par des précipitations de formes plus petites ou de poids inférieurs.

Ainsi des lignes, des courbes ou des inflexions de droites et de courbes.

Le champ s'ouvre vaste aux possibilités d'équilibre.

Mais la loi est à la base, essentielle.

X

Couleurs

La lumière lutte perpétuellement contre la ténèbre. Suivant qu'elle triomphe ou qu'elle fléchit, la ténèbre recule ou avance. Mais la nuit n'est pas la défaite pour la lumière.

Le tableau qui est baigné par la lumière lutte avec elle contre la ténèbre. Il n'a aucune raison pour faire alliance avec la ténèbre.

La conception trompe-l'œil du tableau justifiait dans la mesure de cette erreur les grisailles et les clairs-obscurs.

Dans la vérité du tableau soumis aux propriétés de la surface, ces clairs-obscurs et ces grisailles ne feraient que s'opposer à l'expansion de cette vérité.

Les pigments colorés des matières différentes dont se sert le peintre pour s'exprimer ont une vérité scientifique qu'on ne saurait contredire.

Ces pigments colorés sont autant de valeurs pures ou relativement pures régies par la lumière elle-même. Selon que telle matière a pour propriété de retenir certains éléments de la lumière elle nous apparaît rouge, verte, bleue, etc.

User de ces matériaux en respectant leur pureté sera donc peindre avec la lumière elle-même ou, pour être plus exact, avec ce qui a été naturellement déterminé en accord avec elle et la matière. Aussi c'est en observant et en comprenant les rapports des couleurs entre elles que le peintre pourra les combiner de telle sorte, que les portions de surface recouvertes par elles prendront de la distance selon les lois de cette surface.

Ainsi aura-t-il recréé, en restant fidèle à cette surface, un espace qui ne prétendra nullement à l'illusion de l'espace naturel. Il aura reconstitué les plans de profondeur non par adaptation oculaire, mais par un équivalent complémentaire de la surface. Ces plans de profondeur resteront qualitatifs non quantitatifs.

XI

Lois de la Beauté

De quoi est faite la beauté d'une peinture ?

La beauté d'une peinture est faite de l'intime coopération d'éléments qualitatifs et quantitifs.

Les éléments qualitatifs. c'est-à-dire d'amour, peuvent se résumer ainsi :

1º L'inspiration.

2º Le choix des éléments synthétiques.

3º La sensibilité.

Les éléments quantitatifs, c'est-à-dire de construction ou nombres, sont :

1° L'appréciation de la surface.
2° La connaissance des principes d'équilibre.
3° La science de la loi des charpentes.
4° La science des contrastes colorés.

Selon qu'un ensemble de ces éléments l'emporte, l'œuvre peinte penche vers le goût ou la froideur. Lorsqu'il y a équilibre l'œuvre s'épanouit. Elle est belle.

Les éléments quantitatifs sont sous le contrôle de l'individu, les éléments qualitatifs sont l'expression directe de l'essence de sa personnalité faite de valeurs psychiques incommensurables, comme les éléments quantitatifs d'un organisme humain sont contrôlables, tandis que les qualités échappent à toute explication.

XII

Savoir regarder un tableau

Peu de gens aujourd'hui ont les moyens de pénétrer une œuvre peinte. Si elle évoque pour la plupart des représentations connues ils sont prêts à admirer. Ils en mesurent la qualité à sa puissance de trompe-l'œil, aussi les entend-on s'exclamer : «Cette eau coule» « ce personnage est vivant ».

Mais en vérité cette eau ne coule pas, ce personnage n'est pas vivant.

Si le travail de ronde bosse est habile au point

que le sujet s'enlève en illusion de relief, ils seront ébahis et diront : « C'est merveilleux, ça sort du cadre »

Pour de plus délicats, il suffira d'un sujet gracieux, pour d'autres d'une scène exaltant le sentimentalisme.

Pour d'autres encore, plus subtils, d'un raffinement de couleurs, d'un chatoiement de tons.

Enfin il y en a quelques-uns qui sont pénétrés par les espoirs de spéculations commerciales et qu'on désigne couramment sous le nom d'amateurs.

La pénétration d'une œuvre picturale s'accomplit en deux étapes :

D'abord, celle qui se fait par les sens, ensuite celle dans l'esprit.

Comme tous les organismes autour de nous, l'œuvre peinte est organisée.

Comme les corps humains et ceux des animaux, comme les plantes et les fleurs, l'œuvre d'art éveille d'abord un intérêt d'ordre sensoriel. C'est par le sens auquel elle s'adresse qu'elle établit le contact. L'œil goûte sans s'expliquer. Il se trouve, devant un tableau, comme s'il se trouvait devant une fleur dont il ne connaît pas le mystère mais qui le séduit malgré cela. Il ne se pose pas de question, il ne fait appel à aucun souvenir, il ne se demande pas pourquoi elle ne ressemble en rien à ce qu'il connaît. S'il est religieux il remerciera le créateur de lui donner quelque chose de nouveau à contempler.

Ensuite l'œil satisfait, le cerveau pourra librement en étudier la structure et se livrer à toute sorte d'analogies.

C'est ainsi que le tableau se livrera spirituellement.

Un corps, une fleur sont des organisations qui obéissent à la même loi que l'Univers et sont par conséquent des petits univers.

Le tableau, conçu suivant la loi de ces organisations, sera un petit univers, accordé au rythme de l'Univers.

Et l'homme qui saura le goûter sentira revenir la notion religieuse qui a provoqué dans l'humain l'apparition de la manifestation artistique peinte, cette grande prière dite avec les lignes, les formes et les couleurs.

Ainsi il peut ressortir de ce qui précéde une mise au point de ce que par dérision on a appelé le cubisme.

En premier lieu, l'épithète a perdu, du moins pour quelques-uns, toute signification. Elle ne peut plus désormais leur être appliquée si on la considère dans sa propre définition. C'est l'évidence même. Cubisme veut dire cuber, cuber c'est déterminer le volume des corps. Le volume c'est le corps considéré dans ses trois dimensions. Nous venons de voir que la peinture

est l'animation de la surface en elle-même, c'est-à-dire en respectant ses dimensions naturelles au nombre de deux. Si pendant un temps il fut logique de désigner les efforts libérateurs par le mot cubisme, il n'y a autant dire plus de raison aujourd'hui pour le faire. La délivrance est venue pour quelques-uns, pour les autres ça n'est plus qu'une question de temps. Par le cubisme — période de vérification des volumes — les peintres ont été amenés à redécouvrir la loi de la peinture dans son essence.

Cette loi de la surface on la retrouve partout. Depuis les premiers essais des hommes primitifs jusque dans les œuvres réalisées aux grands sommets de l'histoire des arts. Sans doute elle est plus apparente dans les peintures des premières tentatives. Elle est plus pure, parce qu'elle est presque unique, mais elle se retrouve aussi dans les grandes œuvres multiformes. Lorsque l'homme voulut concréter ses révélations spirituelles, en les inscrivant sous l'aspect de rythmes colorés sur des pierres plates, sur des peaux de bêtes, sur des morceaux de bois, il respecta d'instinct les propriétés de ces matériaux, il se soumit à leur réalité, il ne chercha pas à transgresser à leur nature. Son œil et ses sens en général le servirent en lui fournissant la preuve. En effet, pour ce que nous appelons volume il comprit que, sur une surface, il n'en pouvait reproduire que ce qui était la surface elle-même. Quant aux plans de profondeurs, il ne conçut pas un instant qu'ils pussent être représentés, ils lui apparurent d'un autre domaine. Lorsqu'il tailla des troncs d'arbres et des pierres, il toucha ces plans de profondeurs parce qu'ils existaient, tandis que lorsqu'il peignait, il touchait la vérité de la surface uniquement. Base essentielle, amour de la vérité, la vé-

rité est tellement simple que les hommes compliqués que nous sommes ont la plus grande méfiance d'elle. D'ailleurs cette vérité s'encombra rapidement de parasites parce que l'homme n'a pas encore tué le singe qui se manifeste à tout propos. Et, phénomène curieux, la singe est plus autoritaire quand l'homme atteint la phase intermédiaire entre les premières lueurs de conscience et la conscience. C'est pourquoi, au lieu de s'en tenir à ce que son instinct lui avait révélé, il chercha à *imiter* ce qu'il voyait autour de lui pour en donner l'illusion. Il s'ingénia à trouver le moyen de tromper la vision en inscrivant sur une surface plane les plans de profondeur. Cependant, il s'en tint à une conciliation durant longtemps tant l'instinct le contraignait à respecter la surface, tant cette surface avait de réalité. Toutefois, cette conciliation était encore une vérité et au fond ne suivait qu'un ordre de l'instinct qui avait quelque peine à se réaliser complètement. En effet, ces tentatives de profondeur n'étaient en fin de compte qu'un *désir de faire vivre le plan* en le faisant avancer ou reculer. Le manque de moyens réels fit qu'il chercha une solution dans la reconstitution de ces plans de profondeur. Il crut la trouver dans l'imitation de ces plans eux-mêmes. Mais il le fit avec prudence. Toute la peinture asiatique et celle des peintres français d'avant la Renaissance témoignent de ce conflit. L'œuvre reste établie selon les lois de la surface en dehors de toute volonté d'imitation et par de très légères évocations des plans de profondeurs cette surface s'anime. Au début, sur cette surface, les formes colorées sont toutes au même plan, comme sur un tapis. Plus tard elles jouent entre elles par l'évocation des plans de profondeur.

Quant à l'organisation colorée elle est basée sur les rapports des matières colorantes entre elles. Les tons ne sont pas dénaturés. Ils sont appliqués dans leur pureté naturelle. Les découvertes successives des couleurs enrichissent la palette de valeurs qu'on respectera telles qu'elles se présentent. Un bleu est un bleu, on ne craint pas son éclat, un rouge n'effraye pas par son intempérance. Une humilité, qui est un courage, préside à la création de l'œuvre peinte. Pas un instant les peintres ne veulent rendre des éclairages naturels. Cela ne vient pas à leur esprit, c'est tellement monstrueux. Les modulations auxquelles ils ont recours pour évoquer la notion de profondeur ne prétendent pas à la reproduction des jeux de lumière extérieurs.

Hélas ! le conflit entre le respect de la surface et la profondeur se dénoua par la découverte des lois régissant le mécanisme de l'œil et on détermina les principes de perspective. Ces principes une fois fixés, on en vint inévitablement à l'imitation des éclairages naturels.

Toute l'équivoque est là. Le singe l'avait emporté sur l'homme. Celui-ci devint vite capable de créer les plus belles illusions. Depuis la Renaissance italienne au XVe siècle et la Renaissance française au XVIe siècle, c'est une course vertigineuse vers ce critérium, imiter le monde réel au point de s'y méprendre. Tout le classicisme est bâti sur cette conception, effarante quoi qu'aient pu dire certaines personnalités marquantes de ces époques, qui sentaient fort bien que l'œuvre d'art n'était pas réaliste. Le classicisme resta certainement dans le cadre où devait se contenir la peinture grecque si l'on s'en rapporte à l'histoire d'Appelle qui avait fait un

tableau de fruits, á tel point réels, que les oiseaux se trompèrent et vinrent pour les picorer. Et cette histoire se raconte pour prouver combien les artistes grecs devaient être grands et pour déplorer la disparition de toute cette peinture.

Le classicisme procède donc du trompe-l'œil et en fait un dogme. Il l'applique sur des compositions symboliques, sur des peintures documentaires, sur des portraits, sur des sujets de genre. Plus il s'éloigne de la Renaissance, plus les peintres s'égarent non seulement en France mais partout ailleurs. On cherche à donner le change de la réalité en trouvant des moyens nouveaux de la présenter. On tombe dans la minutie des détails et dans les observations psychologiques. On imagine le clair-obscur. On s'ébroue dans le réalisme, on en arrive à l'étude directe d'après nature dont on se contente, et, de plus en plus, on fait l'analyse de la réalité pour la modeler violemment sur la surface de la toile. Au début, la charpente, créée sur les principes perspectifs, était robuste, mais elle fut renversée par les affolés de réalisme, et ce fut enfin l'impressionnisme, qui se lança éperduement sur les inconsistances atmosphériques. Il innova l'ère des pochades, du flou de l'irréel. Il nota des gestes et des rapports de nuances. La peinture ne s'adressait plus qu'à un organe du corps humain, l'œil. Le cerveau était complètement négligé. Impressionnisme et fin du XVIII[e] siècle, périodes identiques. Les petits maîtres de la fin du XVIII[e] siècle s'adressent à la sensibilité maladive d'une hiérarchie à bout de souffle. Les peintres impressionnistes et leurs succédanés parlent sentimentalisme pour une hiérarchie épuisée qui se meurt.

Ajoutons encore que la découverte de la *peinture*

à l'huile a contribué à l'équivoque. Si on se rend eompte que, permettant dc revenir indéfiniment sur le même tableau, ellc autorisait un départ ineohérent et toutes les euisines scntimentales, on saisira pourquoi la peinture est devenue quclque chose d'cffroyablement compliquée dans l'anarchie de laquclle il était difficile de retrouver lcs fils conducteurs, néanmoins indestructibles.

Ce sera la gloire des peintres cubistes d'avoir lcs premiers eu la prescience de la vérité. On aurait tort de les juger uniquement sur leurs œuvres, qui représcntent le travail de libération. Ce travail a dû sc faire péniblement, et si on veut bien ne pas oublier que ces peintres étaient nés à lcur art au moment où l'impressionnisme triomphait, qu'ils étaient empêtrés d'une formation classiquc, on comprendra aisément l'énormité de la tâche qu'ils ont dû trouver devant cux. Les œuvres cubistes jusqu'aujourd'hui portent les marques de la lutte entreprise. Encombrées d'éléments classiques d'organisation, ne parvenant pas à s'affranchir des éclairages artificiels, cherehant toujours à concilier l'imitation et la vérité, elles apparaissent comme ces matériaux bruts encombrés de scories qui détiennent pourtant la pureté des gemmes.

A présent lc principal travail de déblaiement est aehevé, les vérités fondamentales ont été touehées. S'il y a encore des hésitations, elles sont d'ordre sentimental et doivent se résoudre tôt ou tard. Que l'apparence des tableaux qui viendront soit différcnte de celle des tableaux actuels, c'est probable, mais ce sera sur eux que l'édifice artistique de demain se dressera commc c'est sur les pierres cnfoncées dans les soubassements que s'est érigée la cathédrale.

Sans les constructions souterraines on ne bâtit rien de durable. Le cubisme, au pis aller, aura l'honneur d'être la construction souterraine sur laquelle on peut faire tout ce qu'on veut.

Il rapporte non seulement les secrets essentiels de la construction et de l'ordonnance de la peinture, mais il détruit des notions erronées quant à la pénétration des œuvres peintes chez les hommes. C'est cela qui lui donne peut-être sa plus grande consécration de vérité.

Il n'est pas en arrière du mouvement qui soulève en ce moment l'espèce humaine toute entière. Ce mouvement est cependant resté étranger, et sans intérêt immédiat, à l'égoïsme impénitent de beaucoup de peintres cubistes. Ils le considèrent peut-être comme un incident dans un système d'organisation humaine qu'ils n'ont pas pris la peine d'étudier. Sans doute le croient-ils provoqué par un jeu de factions politiques. C'est pourquoi il ne le comprennent pas. Et cependant, ils sont de ce mouvement de régénération, dans leur domaine ils ont coopéré à ce grand soulèvement, ils ont retrouvé les vérités sur le plan spirituel, comme d'autres pionniers retrouvent la structure sous l'anarchie matérielle.

Sur le plan matériel c'est un autre système de production et de répartition des richesses qui prend corps, sur le plan spirituel, c'est également un autre système de propagation de l'œuvre d'art qui se substitue à l'ancien.

Le cubisme ramène la vérité. La vérité est simple. L'œuvre d'art peinte redevient simple. Un tableau cubiste est la simplicité même parce qu'il est vrai.

Il possède en effet des lois qui sont celles de la peinture. Ces lois sont didactiques. Un enseignement

est à la portée de tous, il suffit d'un peu de bonne volonté et d'attention pour le retenir. Les lois de la peinture peuvent s'enseigner et être apprises par tous. Mais seul saura les rendre vivantes celui qui possèdera ce mystérieux animateur, le don.

Le cubisme n'est donc pas une froide énumération mathématique. C'est le corps matériel qu'il a reconstruit logiquement, obéissant aux principes de l'équilibre de l'Univers où tout est harmonie; c'est, en dehors du réalisme et de ses affadissements sentimentaux, que normalement il a reconquis la vérité spirituelle, seule raison de l'œuvre d'art.

Or, respectant sa première notion de vérité, la vérité de la surface, c'est en n'abandonnant jamais cette vérité qu'il développe l'œuvre elle-même. Aspirant à l'éternel, il dépouille les formes alentour de leur réalité temporaire, le pittoresque. Il les investit de leur pureté géométrique. Il les équilibre dans leur vérité mathématique. N'ayant plus recours aux illusions d'éclairage il présente à la lumière des à-plats colorés. Le résultat de cette discipline est une peinture de formes et de couleurs parfaitement claire et simple.

Tout ce qu'on imaginait de la peinture quant à sa propagation jusqu'aujourd'hui s'en trouve renversé et anéanti.

Jusqu'ici on se faisait de l'œuvre peinte une idée fausse. Tandis qu'un poète, après avoir mis au point son poème, le livre à l'imprimeur qui peut le multiplier à l'infini, tandis qu'un musicien après avoir écrit sa partition la fait graver et en tire des milliers d'exemplaires. Tandis qu'un sculpteur fait de nombreux tirages de son œuvre dont l'original est le plus souvent détruit , tandis qu'un graveur propage

des exemplaires de ses cuivres, le tableau que le peintre a conçu ne peut pas doubler son identité en dehors de cette conception propre. Cela s'explique par la corruption de la peinture elle-même.

La folie réaliste en s'exaspérant avait de plus en plus repoussé l'armature interne du tableau pour ne plus se manifester que sur son apparence extérieure. Quelques dégoutés du réalisme avaient crû s'en affranchir en traitant des sujets idéalistes, cependant, c'est l'extérieur qu'ils camouflèrent, non le squelette qu'ils restaurèrent. Quelques autres luttèrent contre le pittoresque en simplifiant la ligne enveloppante des formes et crurent faire œuvre de style. Sous le prétexte de rester en contact avec la vie les uns et les autres se cramponnèrent à ce qu'ils voyaient d'elle. Jamais ils ne l'imaginèrent plus complexe et plus mystérieuse. La leçon de David dessinant d'abord le squelette avant de l'habiller de muscles et de chair était cependant sur toutes les lèvres, mais ne fut entendue que comme une gageure. Les cubistes seuls la comprirent et c'est parce qu'ils la comprirent qu'ils allèrent plus loin découvrir la loi qui commande à l'érection de ce squelette.

Ne se préoccupant que de l'aspect extérieur des formes réalistes, les peintres ne purent cultiver que leur sensibilité. La sensibilité s'exerçant anarchiquement ce fut bientôt le paroxysme de l'individualisme. Seul, l'individu par sa qualité propre pouvait encore faire durer l'illusion. Le tableau, en dehors même des esquisses faites à côté, continua l'imprécision de cette esquisse jusqu'à son complet achèvement. La sensibilité porta seule la responsabilité de la beauté du tableau. L'œuvre, terminée dans ce sens, ce que la sensibilité avait produit sans organisation

réelle, par le seul miracle de l'intuition, sans métier épuré et clair, jouissant de la touche et des nuancements de tons, était matériellement impossible à recommencer. Même de la période classique il ressort nettement une constatation lumineuse. Plus une œuvre s'éloigne de l'esquisse plus elle est facile à copier. Prenez des esquisses, de Poussin par exemple. Ces esquisses sont impossibles à recommencer. Tout esprit exercé concevra cela aisément. Puis le tabeau s'organise et se libère de la minute où l'inspiration se fixe dans la forme, quand il est achevé l'œuvre devient possiblement copiable. C'est qu'elle a touché par beaucoup de points à ce que nous appellerons parfection. La perfection est simple. En d'autres mots l'inspiration est au début de la genèse de l'œuvre. Pendant la genèse, l'œuvre se dégage du chaos, quand la conception a eu lieu l'œuvre n'est plus le chaos. Elle est soumise à la fatalité. La beauté de l'œuvre est douteuse lorsqu'on accorde trop de valeur au charme de l'équivoque de cette genèse, à la forme mal aboutie qui lutte encore avec le chaos. Ce que je dis pour la forme s'applique à la couleur aussi. Dans la ténèbre s'organise l'énergie lumineuse, quand la lumière s'est libérée totalement, elle est pure, elle a refoulé la ténèbre.

Les tableaux cubistes rapportent ces vérités, c'est pourquoi ils sont simples de formes et simples de couleurs. Ils ne vivent plus par la sensibilité anarchique. Ils ont un cadre précis dans lequel la sensibilité de chacun peut témoigner. Ce qui fait la beauté de ces tableaux n'est plus arbitraire et incontrôlable, c'est le vœu de perfection qui est au départ de toutes les manifestations vivantes.

Ces tableaux une fois réalisés n'ont plus l'aspect

des productions individualistes. Le revêtement superficiel sensuel est dominé par la structure interne qui a la même loi pour tous. Comme dans l'organisation des corps humains c'est la même loi qui se manifeste et qui selon qu'elle est plus ou moins absolue donne des aspects extérieurs plus ou moins réussis. La loi qui régit cette organisation est impersonnelle comme la loi du tableau Les tableaux cubistes sont impersonnels, la qualité du créateur seule donne à ces œuvres une saveur particulière. Mais quand l'œuvre est faite les deux éléments constructifs et qualitatifs sont à tel point combinés que cette œuvre est immuable. Sa beauté vivante n'est plus hasard sensible, elle est fatale.

Aussitôt, devant elle s'ouvre un champ insoupçonné. Alors que jusqu'ici l'œuvre peinte était tellement fugitive qu'elle ne pouvait être doublée par personne, pas même par celui qui l'avait produite, comme des nuages qui, tout-à-coup, évoquent certaines correspondances et, continuant leur course, les absorbent sans espoir de retour, la voici qui peut être multipliée à l'infini soit par l'artiste qui l'a conçu, soit même par de scrupuleux intermédiaires qui la recopient. Je reste dans le domaine purement de l'homme producteur par ses seules facultés, mais je ne conteste nullement à d'autres moyens d'ordre mécanique la possibilité de multiplier l'œuvre. Je tiens surtout à affirmer ce principe, qui bouleversera bien des quiétudes sentimentales. Pourtant, ce sentimentalisme n'est que le produit des étroitesses bourgeoises, qui nous ont conduit où nous sommes. Jadis, lorsque les peintres n'étaient pas les solitaires actuels, ils avaient un *atelier*, le mot est resté sans que

rien ne le justifie plus ; dans cet atelier, il y avait une hiérarchie des valeurs, le maître qui enfantait l'œuvre, les élèves qui coopéraient à l'édifice. Avant la Renaissance, même quelque temps après elle, l'atelier et sa hiérarchie étaient chose reconnue. La signature d'un maître n'était que la marque de l'atelier dont il était le chef. La peinture cubiste ramène l'atelier et sa hiérarchie, c'est pourquoi, là encore, elle est traditionnelle.

La multiplication d'un tableau frappe au cœur l'entendement bourgeois et ses notions économiques. Alors qu'un tableau, ne pouvant être qu'un exemplaire unique, donnait lieu à une spéculation effrénée bâtie sur le snobisme s'acharnant à la possession de cet exemplaire, et l'enfermant jalousement, à l'abri de tous les regards, sa multiplication détruit tous les calculs en détruisant un préjugé. Le tableau, exemplaire unique, permettait, en les justifiant, les prix élevés. Le peintre reculait devant des offres modestes, le marchand avait raison de maintenir ses prix, c'était normal. Aujourd'hui il n'en est plus de même. Le tableau, multiplié sans qu'un exemplaire soit plus original qu'un autre, c'est le prix de vente qui tombe de lui-même. Toutes proportions gardées, c'est le prix de l'exemplaire unique qui se répartit sur la totalité des exemplaires. Au lieu d'être vendu une fois, le tableau peut être vendu plusieurs fois. Hier l'œuvre n'était à la portée que de rares individus dont l'amour était la moindre qualité. Aujourd'hui tout un milieu moyen peut y prétendre, qui n'avait que l'amour pour toute fortune.

La peinture quitte l'amateur et la Bourse des œuvres d'art. Elle est revenue vers les hommes.

Elle ne peut plus prêter à la spéculation. On ne peut plus lui tordre le cou à sa naissance et la mettre dans une nécropole, elle n'est plus un cadavre sitôt née. Quand l'œuvre est faite elle commence à vivre.

***

Pour résumer, je rappelerai un principe d'ordre dont il faut s'imprégner dès à présent. La peinture et la sculpture sont fonction de l'architecture. L'architecture commande à ces deux moyens d'expression. Le squelette de l'architecture de demain nous crève les yeux, il est visible dans les constructions utilitaires de notre temps. La peinture s'est retrouvée grâce à ces rudes contacts. Est-ce que ce fut conscient ou inconscient, qu'importe il y eut néanmoins soumission. C'est pourquoi ce qui fut appelé cubisme apporte les éléments de ce que sera demain la grande peinture décorative, au même titre que sur les lois du pont de fer on bâtira la cathédrale future. Une grande époque de bâtisseurs s'ouvre pour un monde régénéré dans sa structure matérielle interne, et une coopération étroite s'établira entre tous les facteurs dispersés qui croient malheureusement encore dans l'isolement et l'indépendance de leur manifestation.

REPRODUCTIONS

DE

13 PEINTURES

ET

4 SCULPTURES



Indiens d'Amérique



XIIe siècle français



GEORGES BRAQUE



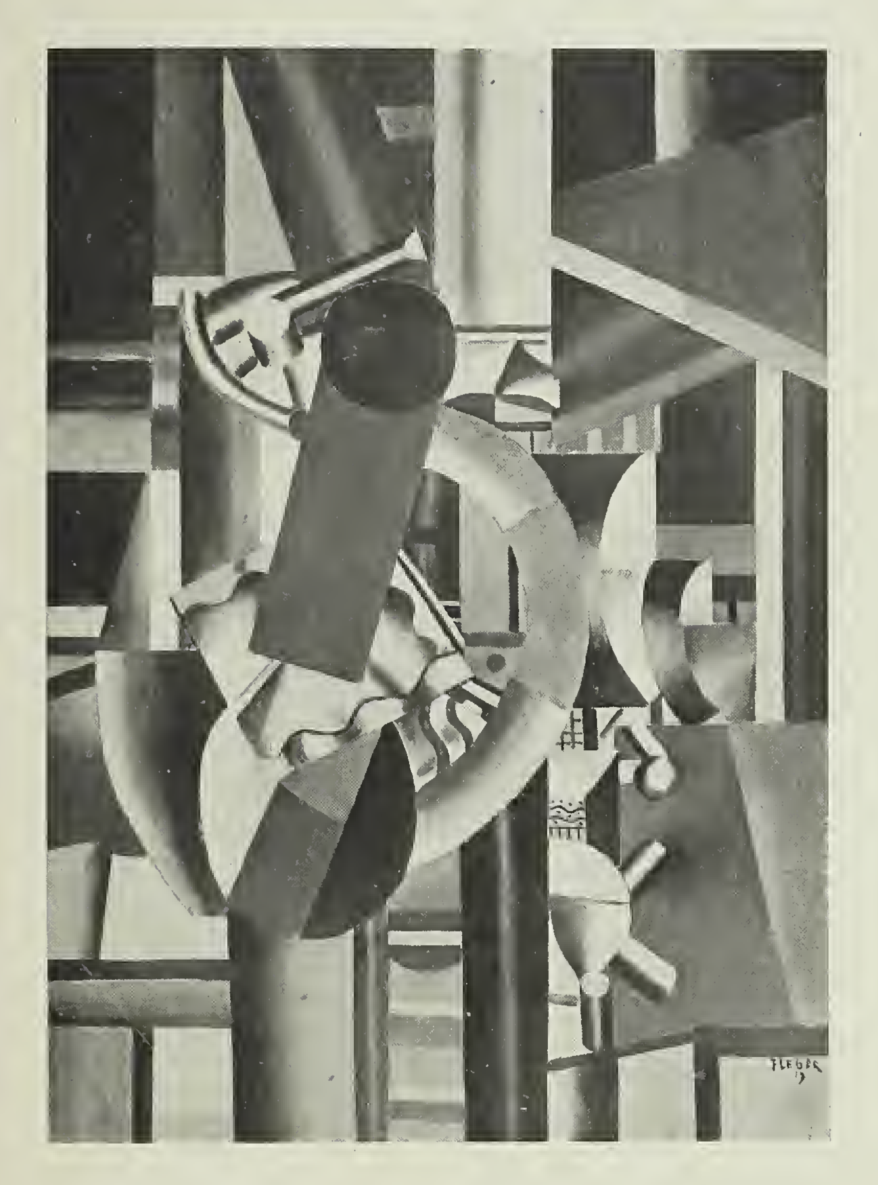
ALBERT GLEIZES



JUAN GRIS



HERBIN



FERNAND LÉGER



MARCOUSSIS



JEAN METZINGER



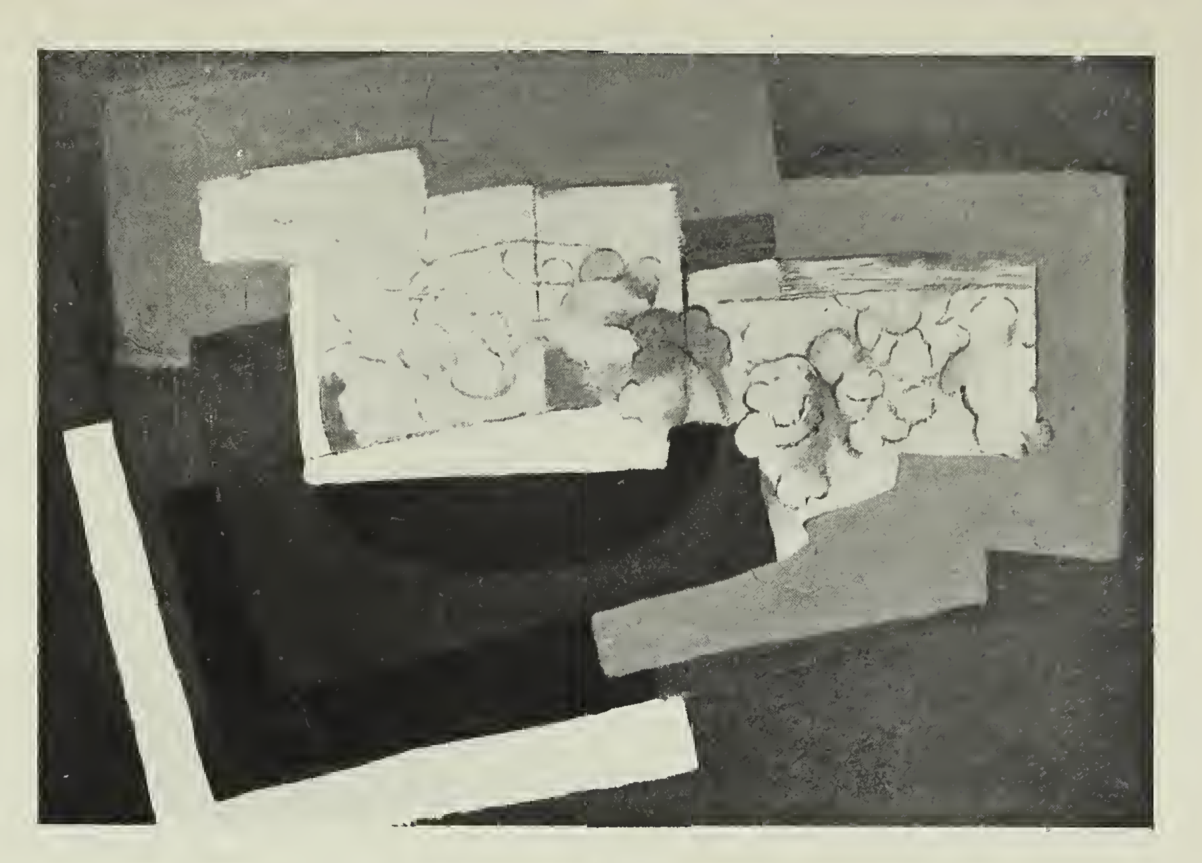
PABLO PICASSO



GINO SÉVERINI



LÉOPOLD SURVAGE



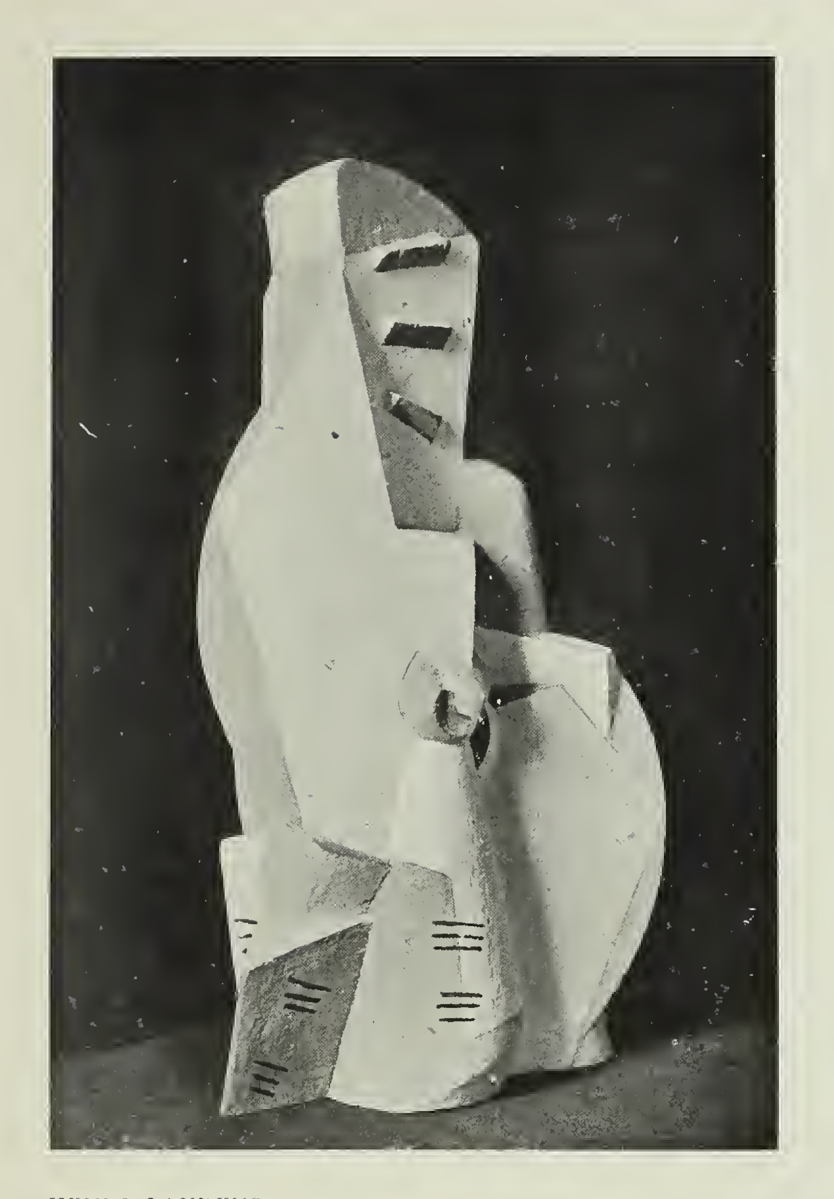
JACQUES VILLON



ARCHIPENKO



R. DUCHAMP-VILLON



HENRI LAURENS



LIPCHITZ

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE CINQ JUIN
MIL NEUF CENT VINGT SUR LES
PRESSES DE L'IMPRIMERIE « UNION »,
46, BOULEVARD SAINT-JACQUES, PARIS,
POUR LES "ÉDITIONS LA CIBLE"